SERENATA DE BRAGA

MOZART PINTO

(Conferência pronunciada em 9 de Março de 1944, no Colégio da Imaculada Conceição, em Fortaleza)

Certa vez, o professor Alberto Neuman, falando no salão de conferências da Sorbonne sôbre os fenômenos acústicos, ao referir-se á decomposição das ondas sonoras, afirmou que a música é apenas uma vaga do ar — um simples sôpro que passa.

Jules Combarieu interrompeu-o, num aparte: — Sim! Mas dentro dêsse sôpro pode falar a alma de um Beethoven!

Efetivamente, meus senhores. Aonde o poder intelectual do verbo não consegue chegar, chega a onipotência expressional da escala, exprimindo em sons, por meio de uma técnica especial, a projeção infinita das idéias, as mais esquivas modalidades da vida, os mais profundos anseios da sociedade, das raças, da humanidade, — em suma, a representação dos mais sutis e mais transcendentes mistérios da inteligência e do coração.

Se nos ativéssemos á teoria materialista de Alberto Neuman, também a eloquência verbal ou a poesia declamada seriam meros sopros efêmeros e decepcionantes, destinados a breve e vã carícia dos sentidos.

A verdade, porém, é outra.

Como a eloquência e a poesia, a música deve a uma complexidade superior o seu mágico poder emocional.

Intérprete e criadora de estados psíquicos profundos, fina, imponderável emanação do espírito, dinamismo sutil da vida moral, ela é, simultaneamente, pensamento e emoção.

Na correspondência dos tons, na concordância dos acordes, na regularidade matemática dos compassos, na variedade caprichosa dos ritmos, há uma lógica para a inteligência, há uma plástica para a fantasia, há uma linguagem para o coração.

Determinada de todos os lados pela vida de relação, a música é um ponto de contato entre as leis positivas que regem o mundo e os devaneios da imaginação, que se compraz na criação de impossibilidades.

Possui, como nenhuma outra arte, a faculdade de traduzir as concepções mais delirantes e, ao mesmo tempo, encerra uma intuição racional tão espontânea, que a colocam, como disse Beethoven, acima da ciência e da filosofia.

Os grandes compositores musicais não precisam, como os oradores, do intermediário do verbo — conhecem por intuição direta, penetram o infinito.

Para o verdadeiro maestro, a música é mais clara do que a palavra, e até se pode dizer que a palavra só serve para obscurecer o pensamento musical.

O sentido de certas frases de Schubert ou de Haendel não pode ser traduzido em nenhuma linguagem que não seja a do som, e só por meio dêste deve ser diretamente entendido.

Quem não fôr capaz de compreender que a música é o meio mais espontâneo de exprimir o pensamento, disse Berlioz aos seus discípulos, carece de um elemento imprescindível numa formação artística integral.

Os mestres da harmonia e do contraponto descobriram e consagraram fórmulas harmônicas em que se cristalizam necessariamente determinadas idéias, criando, assim, uma espécie de sintaxe musical cujo sentido, hoje, até os profanos conhecem.

Essas fórmulas neológicas criadas com o intuito de dar objetividade a idéias transcendentes e de plasmar imagens concretas na mais fugidia, na mais abstrata de tôdas as artes, se bem que enriqueçam prodigiosamente o vocabulário musical, redundam ás vêzes em durezas estranhas, em dissonâncias atrevidas que afrontam a capacidade natural do ouvido, e só não incomodam a oitiva dos que sabem perceber tudo o que elas querem significar. Êsses engenhosos recursos da técnica moderna, que se poderiam musicalmente classificar, á falta de outro nome, sob a denominação geral de harmonias subjetivas, dilatam ao infinito a amplitude expressional da divina arte, outorgando-lhe, além de outras vantagens, a faculdade de pintar estados íntimos de consciência, de estereotipar modalidades psíquicas profundas que não teriam outro meio melódico de expressão.

Assim, na PASTORAL DA ARMIDA, por exemplo, Gluck emprega, contra tôdas as regras tradicionais de orquestração, um jôgo de três quintas seguidas, produzindo uma impressão de aspereza e indolência que fere os tímpanos mais acostumados ao fragor dessas hipérboles do som.

Todavia, a asperidade intencional dêsse conjunto insólito debuxa, num traço de vigoroso realismo, o estado d'alma do principal personagem daquele Romance sem palavras — o cavaleiro Renaud, em cujo íntimo se trava angustiosa e renhida luta entre o dever de um homem de honra e as irresistíveis seduções que o rodeiam.

No terceiro ato do CREPÚSCULO DOS DEUSES, Wagner se utiliza de processo semelhante. Com o fim de descrever o Reno, patenteando, a um só tempo, a majestade do seu curso e as tradições da sua história — duas idéias relativas ao mesmo assunto — o extraordinário compositor superpõe, arbitrariamente, dois acordes de nona, acompanhados de estupenda gama cromática, de efeito inegavelmente grandioso e

de singular energia evocativa, mas de ruído tão descompassado que se me afigura capaz de assustar o próprio Thor e causar arrepios incoercíveis no dorso dos deuses mais tonitroantes da mitologia germânica.

Foi depois de ter ouvido êsse trecho, sem conseguir entendê-lo, na Grande Ópera de Paris, que Théophile Gautier proferiu aquela mal-humorada sentença: — "La musique est le plus cher et le plus désagréable des bruits."

Também Sebastião Bach, em o ORATÓRIO, sôbre a crucificação de Jesus, no intuito de representar as duas naturezas do Cristo (a humana — abatida, padecente e carregada com as nossas misérias, e a divina — serena, gloriosa e impassível, no meio dos tormentos), junta prodigiosamente os arrancos desesperados dos instrumentos graves, que se contorcem e se atropelam em semicolcheias delirantes, ao côro dos violinos cujas arcadas vagarosas, ressoando em mínimas tranquilas, estreladas de *pizzicatos* pianíssimos, infundem, na alma da gente, a segurança de uma paz celestial.

Já tive ensejo de mostrar que um dos modismos prediletos de Carlos Gomes é o emprêgo das notas iterativas e o enlaçamento de motivos divergentes, a que chamei de solecismos musicais e cujo efeito pictural suplanta o pincel dos mais exímios paisagistas.

Se o nosso insigne Alencar tivesse maior cultura musical ou possuisse ouvido capaz de perceber e desvendar a síntese panorâmica dessas paisagens sonoras, não se teria queixado de que Carlos Gomes lhe diminuíra o romance, mutilando-o nas cenas em que mais vivo esplende o fulgor da natureza tropical.

Porque, em verdade, meus senhores, as policromias daquelas filigranas diatônicas igualam, e até, ás vêzes, deixam na penumbra o vigor descritivo das páginas mais soberbas do grande romancista brasileiro.

Facilmente eu poderia ainda citar uma série infindável de trechos de Beethoven, Berlioz, Schumann e vários outros compositores magistrais, em que os maestros mais conspicuos da harmonia usam e abusam dessas fórmulas rebuscadas e audazes, no afã de encontrar um molde sonoro para todos os matizes da idéia e firmar o conceito, vitorioso aliás, de que — música é a arte de pensar com os sons.

Não obstante, em que pese aos corifeus da polifonia intelectualizada, a música é antes de tudo e sobretudo — a expressão do sentimento!

A tese do sentimentalismo puro que inspirou quase tôdas as grandes criações da ópera lírica italiana, no século passado, pode não ser inteiramente verdadeira, mas é incontestavelmente sedutora, e nenhum artista, em qualquer escola musical, conseguiu fugir completamente á sua influência penetrante.

Até no ânimo dos polifonistas mais obcecados pela teoria do formalismo descritivo insinuaram-se os amavios poderosos da música sentimental, como egregiamente o demonstram — a SONATA AO LUAR, de Beethoven,

as sinfonias impressionistas de Brahms, as rapsódias de Liszt e a ROMANZA da estrêla da tarde que Wagner engastou na partitura da TANNHAUSER.

A impassibilidade marmórea dos parnasianos não achou clima propício no mundo das melodias e o próprio Beethoven escreveu: — "Música é a voz que sai dum coração, em busca de outro coração".

Não era um sonho vão da fantasia helênica aquela lenda formosa que os rapsodos anônimos da Hélade divina colheram dos lábios do oráculo, junto á fonte sagrada que marulhava na encosta do Olimpo.

O herói, abrasado na sêde de saber, perscrutou todos os mistérios da ciência, percorreu ansioso todos os sistemas filosóficos, perquiriu obstinadamente tôdas as esferas da atividade intelectual.

Depois de tamanho esfôrço, cansado e desiludido, ergueu sôfregamente os olhos cheios de amargura para os cumes inacessíveis do mistério e imprecou angustiosamente os deuses imortais — "Deuses, dai-me a conhecer a fórmula da sabedoria!..."

Palas, a radiante padroeira de Atenas, fitou-o compadecida e, abrindo serenamente o peito constelado, mostrou-lhe o coração.

O delicado simbolismo dessa lenda ática encerra uma das mais estupendas intuições da verdade.

O coração é o grande criador, o grande realizador. Nêle reside a centelha imortal que opera as evoluções espirituais e acende a frágua viva onde se retempera o caráter, que é a mais alta expressão da dignidade humana neste mundo.

Nêle germinam e desabotoam as criações imperecedoras do sentimento, tão resistente como o granito, mais sonoro que o bronze.

A despeito do brilho das doutrinas e do engenho das teorias, em que pese ao fulgor de estadistas e sociólogos, são os palpites do coração que compassam a eurritmia do progresso, são as pulsações do sentimento que embalam o ritmo da civilização universal.

Não fêz, nem quis fazer um paradoxo, aquêle que afirmou que os grandes pensamentos nascem do coração. Traduziu, simplesmente, neste conceito cintilante, a verdade semi-velada no adorável simbolismo da lenda grega.

Foi, portanto, um relâmpago divino que iluminou a alma de Beethoven, na hora excelsa em que a intuição do gênio lhe deu a ver a música como uma voz do coração.

Efetivamente, o valor educativo das partituras e a eficiência socializante dos poemas sinfônicos estão em relação direta com a porção de sentimento que contêm e com a parcela de emoção que podem acordar na alma de quem os escuta.

Ora, de todos os fatores emocionais o mais intenso, o mais profundo é a dor. Por isso, a tristeza foi sempre a musa inseparável dos grandes

artistas, e a suave ternura que ela derrama povoa de encanto indefinível as criações mais famosas da arte em qualquer latitude da terra!

Tôda beleza, seja de que espécie fôr, no seu desenvolvimento supremo, impele inevitavelmente ás lágrimas uma natureza sensível — já o dizia, justificando-se, aquêle extraordinário Allan Poe.

A alegria é, naturalmente, dispersiva; só a tristeza sabe criar estados concentrativos, propícios ao florescer das grandes emoções.

A verdade desta teoria pode facilmente comprovar-se com o simples confronto de duas produções artísticas do mesmo autor.

Sejam, *exempli gratia*, os dois *Stabat Mater* de Jacopone da Todi.

O grande místico do século XIV escreveu, como é sabido, os tercetos eternos do *Stabat Mater*, do Calvário:

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius

Oh quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplitio?

E compôs também, com a mais flagrante semelhança, as estrofes do *Stabat Mater*, do presépio:

Stabat Mater speciosa
Juxta foenum gaudiosa
Dum jacebat parvulus

Cujus animam gaudentem
Laetabundam et ferventem
Pertransivit jubilus

O quam laeta et beata
Fuit illa immaculata
Mater unigeniti!

Quis est qui non gauderet
Christi matrem si videret
In tanto solatio?

São duas composições extraordinariamente semelhantes. Dir-se-ia um *pastiche*, ou melhor, um *décalque*, em que a fantasia apenas esbateu certos traços, esfumando o colorido.

No entanto, a primeira logrou admiração universal, entrou triunfalmente na história literária da Idade Média, mereceu paralelos com os tercetos do Dante, incorporou-se no hinário litúrgico, chegou a comover a alma cética e inconstante de Voltaire e até acendeu polêmicas memoráveis nos anais da beletrística.

Um dos chefes famosos da crítica européia, na primeira metade do século XIX, exaltando a extraordinária sequência de Jacopone da Todi, chamou-a de obra suprema da poesia medieval, epicédio mais comovente que a lira humana já produziu, acrescentando que, se não fôsse a monotonia fatigante que uniformiza a cadência das suas estrofes, poderia ser apontada como tipo de perfeição da literatura de todos os tempos, ao que Chateaubriand vitoriosamente respondeu, observando que nessa uniformidade, nessa invariável unissonância está precisamente o primeiro motivo de beleza do *Stabat Mater*, porque a dor não pode deixar de ser monótona.

As estrofes de Jacopone da Todi se desprendem como as bagas do pranto — sempre iguais na forma e na amargura que exprimem. A monotonia daqueles tercetos pungentes, longe de ser um defeito, é uma onomatopéia genial com que o poeta imita a cadência das lágrimas que se desprendem e caem ardentes, amargas, sempre as mesmas.

Enquanto isso, o segundo *Stabat Mater*, o *Stabat Mater* do presépio, permanece quase desconhecido, na poeira das velhas bibliotecas. Porque?

De onde vem que, tendo ambos o mesmo metro, a mesma forma, a mesma cadência, a mesma unção religiosa e quase as mesmas palavras, conseguisse o primeiro a celebridade das grandes obras d'arte e ficasse o segundo esquecido e só familiar aos eruditos que se ocupam com os estudos da poética medieval?!

É que o primeiro está saturado de dor. A tristeza agigantou a ressonância das suas rimas, engrandeceu de acentos profundos a sonoridade das suas estrofes.

Quem lhe deu imortalidade foi a fonte melancólica de sua inspiração.

Tanto é verdade, senhores, que a arte tem na tristeza o seu mais alto fator emocional.

A SERENATA DOS ANJOS, cujo enrêdo as alunas do Colégio vão concretizar num quadro vivo, foi inspirada e composta nos moldes dêsse ideal estético.

Procurando um tema em que a dor e a beleza se fundissem, de conformidade com os velhos cánones da sua escola lírica, Caetano Braga achou que a morte de uma criança é o assunto mais poético do mundo.

Em tôrno dêsse tema arquitetou a maravilhosa serenata que lhe imortalizou o nome. Aliás, êsse assunto enternecedor foi um tema dominante, um motivo emocional dos mais frequentes na poesia lírico-romántica do século passado.

Quase todos os poetas, na Europa e na América, quer os máximos, quer os menores — Victor Hugo, Lamartine, Vigny, Reboul, na França; Goethe, na Alemanha; Petrarca, Manzoni, de Amicis, Ada Negri, Pascoli, na Itália; Daguillera, Palacios, Campolide, na Espanha; João de Lemos, Macedo Papança, Gonçalves Crespo, Júlio Diniz, Guerra Junqueiro, em Portugal — tangeram na lira essa nota delicada de infinita ternura e suavíssima saudade.

Entre imagens rutilantes e rimas de cristal, fremiam asas de anjos, tumultuavam sustos maternos e pervagavam sombras doridas de crianças mortas, ás vêzes na penumbra da alcova onde o pequenino enfêrmo sonha *que un anje au radieux visage.*

Penché sur le bord du berceau
Semblait contempler son image,
Comme dans l'onde d'un ruisseau,

sonho que se desdobra pelas veigas encantadas da fantasia e que rápido termina, num desfecho surpreendente, cruel como uma punhalada:

Pauvre mère, ton fils est mort!

Outras vêzes, em pleno ar, nos relvados do jardim onde a criança, cansada de brincar, olha curiosa o firmamento azul e manifesta o ingênuo desejo de ver como seria o outro lado do céu:

Oh que je voudrais voir l'autre coté du ciel!

e logo, na manhã seguinte, jaz no pequenino esquife enfeitado de rosas, com as mãozinhas de cêra cruzadas sôbre o peito, entre os parentes consternados, enquanto a triste mãe inconsolável explica soluçando, num alexandrino sonoro, que

Il était allé voir l'autre coté du ciel!

Sim... é pai, mas a crença no-lo ensina:
Se viu morrer Jesus quando homem feito,
Nunca teve uma filha pequenina.

Já em pleno reinado da poesia parnasiana, cantaram-no, desmentindo a impassibilidade caraterística da escola, Vicente de Carvalho, nos endecassílabos dolentes do PEQUENINO MORTO:

Tange o sino, tange, numa voz de chôro,
Numa voz de chôro... tão desconsolado...
No caixão dourado, como em berço de ouro,
Pequenino, levam-te dormindo... Acorda!
Olha que te levam para o mesmo lado
De onde o sino tange numa voz de chôro...

Olavo Bilac, naquele soneto antológico que fulgura entre os mais belos da língua:

Para a porta do céu, pálida e bela,
Ida as asas levanta e as nuvens corta...

cujo fecho patético lembra a poesia austera da Bíblia e deixa ondulando na alma da gente encíclias de melancolia e de indefinida amargura:

Cerra-se a porta: os anjos todos voam!
Como fica distante aquêle ninho,
Que as mães adoram... mas amaldiçoam!

Cantou-o, finalmente, Pétion de Vilar, nos adoráveis tercetos de CARÍCIA PÓSTUMA, que é uma das jóias mais delicadas do parnaso brasileiro, de colorido tão gracioso, de naturalidade tamanha, tão palpitante de verdade e tão cheio de emoção, que eu não quero fugir ao prazer de dizê-lo na íntegra:

Coitadinho! morrera... Ali, de mãos cruzadas,
Num caixãozinho azul, leve como um brinquedo,
Pusemo-lo, todo alvo, entre toalhas bordadas...

Levámo-lo depois ao cemitério... Ao ouvir
O baquear das pás, chorei... Era tão cedo
Para apagar a luz do seu lindo sorrir!...

Voltámos. Que saudade, ao subirmos a escada!
Do seu leito vazio inda senti em tôrno,
Um aroma de incenso e de vela apagada.

Abri o cortinado. A alcova inda não fôra
Arrumada. Beijei o travesseiro môrno
Onde há pouco pendia a cabecita loura.

Os livros de figura, as bolas, o pião
Esparsos. Tropecei numa locomotiva
Minúscula, amarrada à ponta de um cordão.

Tudo como há pouco. . . Ajoelhada, em prantos,
Achei a pobre mãe, mais morta do que viva,
Apanhando "joujous" esparsos pelos cantos.

De súbito, recuei! Ouvira um grande grito. . .
Vi-a tombar ao soalho, exânime, coitada. . .
Tinha o olhar no além, esgazeado e fito!

Encontrara um caderno, um caderno de estudo,
Onde havia uma frase, a custo escrevinhada,
Uma coisa infantil, mas que dizia tudo. . .

E aquela frase ao ler, do caderno na cinta,
Pareceu-lhe que vira a pequenina mão
Escrevendo-a do céu, tão fresca estava a tinta:

— "Eu gosto de você, mamãe do coração."

Êsse tema tão emotivo, tão favorável a efusões de sentimentalidade e tantas vêzes aproveitado pelos poetas, em todo o mundo, raramente, raríssimamente, apareceu em música. A não ser no *Roi des Olmes*, de Schubert, e no *Allegreto* da sétima sinfonia de Beethoven, só o encontrei, até hoje, na encantadora serenata que, dentro em pouco, vamos ouvir.

Conheci a Serenata de Braga no tempo mais feliz de minha vida, que foi também a idade de ouro da humilde história da minha aldeia natal —

o tempo em que os padres capuchinhos dirigiam a paróquia e o Colégio de São Francisco de Canindé.

Fui, pouco a pouco, descobrindo o velado encanto, o gracioso simbolismo dessa pequena jóia musical, guiado pela mão insígne de Frei Marcelino de Milão, meu ínclito mestre, meu desventurado amigo, cujo nome, nimbado da auréola de longo e alucinante martírio, não posso proferir sem que a minha alma se recolha, numa prece repassada de gratidão e de saudade.

Havia no Colégio uma vitrola e três ou quatro dezenas de discos de arte, para a educação musical dos alunos.

Frei Marcelino comentava-os, desvendando-lhes o sentido, explicando-lhes a técnica musical. No dia em que ouvimos a maravilhosa serenata, o admirável capuchinho nos disse: — No limiar duma casinha campestre, á hora em que a lua serena passeia no azul imaculado do céu napolitano, uma criança doente dorme no colo materno e sonha que uma música de acentos divinos lhe embala o sono de enfêrma. Desperta, num enleio, e, como se continuasse a sonhar acordada, indaga com ansiedade de onde vêm os sons que a encantam:

Oh Mama,
Vatti al veron, te supplico!
E dimmi donde parte
Questo suon!

A mãe, aflita com o delírio da pequena, procura acalmá-la, assegurando que nenhuma voz se ouve ali, naquela hora de solidão, a não ser o ciciar dos zéfiros nas grimpas da floresta cheia de luar:

Io nulla vego, calmati!
Non oddo voce alcuna...
Fuor che il fugente zefiro
E il raggio della luna.

Mas a menina, num arroubo crescente, insiste: Não! não! Eu estou ouvindo o ressoo de uma música celeste. Nenhum mortal sabe cantar assim! Deve ser uma melodia dos anjos! Mamãe, aquêles sons me chamam, eu quero ir escutá-los de perto:

Non é mortal la musica
Che ascolto, ó madre mia,
Ella mi sembra d'angeli
Festosa melodia.
Ove il suon mi chiama,
Io seguo il suon.

E, deixando pender, no colo materno, a cabecita fatigada, readormeceu, para nunca mais acordar. Enquanto uma chuva de lágrimas ardentes orvalha o corpo da pequenina morta e o seu espírito gentil foge num arroubo em busca da melodia sideral, a serenata arrebatadora continua — sobe, cresce, ondeia, desdobra-se em ondulações soluçantes, cromatiza-se em cavatinas luminosas, para exprimir, simultaneamente, a imensa mágoa de quem ficou chorando na terra e a infinita alegria de quem transpôs os umbrais da felicidade eterna.

A construção da serenata dos anjos é o que pode haver de mais singelo, de mais sóbrio e — deixem-me dizer assim — de mais geométrico em arquitetura musical.

A pequena partitura compõe-se de três melodias concordantes.

A primeira é a parte de piano, piano ou harpa. Tem a leveza de uma volata e a graça de um *scherzo*. É uma série de arabescos sonoros e o que ela simboliza é a alegria infantil dos anjos que descem do azul, ao encontro da criança que vai galgando o caminho do paraíso.

A distinta pianista quer fazer o obséquio de executar os primeiros compassos da parte de piano?

Para Piano



Junto a êsses harpejos vivazes, quase saltitantes, choram os violinos na segunda melodia. Gemem as cordas, em inflexões de dor. Têm suspiros lancinantes como soluços. Desatam-se em modulações angustiosas como um lamento. Traduzem a saudade dilacerante de um coração de mãe cuja filhinha morreu.

A Exma. Professora vai ter a bondade de executar também, no solovox, os primeiros compassos da parte de violino:



Enfim, a terceira melodia é feita pela voz humana. É a mais complexa e a mais colorida das três. As suas alternativas de bemóis e sustenidos exprimem a natureza dos sentimentos que se entrecruzam na alma angélica da criança morta, a alegria e a saudade — a alegria de quem se vê entre os anjos na glória do céu e a saudade da casinha silenciosa, lá na terra distante, onde uma alma despedaçada chora sem consolação.

A junção das três melodias produz um conjunto harmonioso de indizível efeito estético.

Num abraço insólito, num sincretismo inefável, fundem-se paradoxalmente a dor e a alegria, a esperança e a saudade, o riso e o pranto, a terra e o céu, numa síntese musical tão perfeita, tão pura, tão airosa, tão aérea e, ao mesmo tempo, tão grave, tão profunda, tão serena e tão religiosa, que até se poderia cantar numa igreja.

Foi êsse entrelaçamento, êsse contraste inusitado, essa admirável confluência de sentimentos opostos que deu imortalidade à serenata de BRAGA e a levou triunfalmente a todos os grandes centros culturais do mundo civilizado.

A fusão de emoções que nunca se casam, porque sempre se excluem, efetuada surpreendentemente na adorável simultaneidade de três melodias suavíssimas, é que tem conferido perpétua atualidade a essa obra primorosa da velha escola italiana e há de sempre assegurar-lhe o absoluto êxito artístico de sentir os divinos eflúvios da arte e da beleza, cristalizados numa forma imperecível.